Gente que pasa

Aurelio Asiain

Je feuillete les livres, je ne les estudie pas.
Montaigne

Me encuentro con Gustavo Guerrero en el lobby de un hotel en el que suelen parar los colegas hispanoamericanos. En el bar, hablamos largamente de Sarduy, sobre el que Gustavo me pide que escriba algo; sobre otros amigos sudamericanos, y luego sobre otras mil cosas. Cuando, tras varias horas, buscamos dónde cenar, no encontramos mesa en ningún sitio y al fin, en un restaurante que frecuento porque siempre está vacío y donde esa noche no cabe un alma, nos vemos orillados a la barra y a comer allí cualquier cosa mientras hablamos con el cantinero. Muy digna de Sarduy, la noche.

Sólo una vez oí a Sarduy leer sus poemas en público y me gustaría conseguir una grabación pero no sé dónde y, además, reducido a la voz y sus inflexiones, que exageraban al personaje cotidiano, parodiándolo, el espectáculo no será el mismo que el de verlo entrar en escena de punta en blanco, muy erguido y con las cejas levantadas, no como un general sino como un niño aplicado en ceremonia de fin de cursos o, mejor, una niña que juega a señorona —al revés de la poeta amiga—, y abrir la carpeta de sus sonetos ceremonioso como un capitán de meseros que ofrece el menú pero, en lugar del cubanísimo "¿Caballero...?" , sale con un "¡Omítemela más...!", para regocijo o escándalo, según, de los presentes.

Hay lectores de la propia obra que, como T.S. Eliot, orientan el sentido del poema, pero los poetas suelen prestarle mala voz al mejor poema. Ungaretti, me han dicho, declamaba con voz de titán y gestos de proscenio sus poemas brevísimos. Dylan Thomas hace pensar en un bebedor con mal vino. Wallace Stevens, un tanto desganado, como incómodo con la voz alta, piensa más que lee lo que dice. Algo parecido ocurre con José Gorostiza, como nos ha hecho notar Gerardo Deniz: da la impresión de estar preguntándose por qué demonios escribió *eso* que lee. En cambio, los modales sonoros de Pound corresponden perfectamente a alguien capaz de creer en el cuento de los *Cantos*, y hasta de escribirlos. Neruda, por su parte, suena como abrumado por la idea de acometer el *Canto General*. Ramón Xirau se oye mejor por escrito. A Jorge Eduardo Eielson lo que más me gusta oírle es ese "Poema mecanográfico" en el que —a ritmo de jazz, señala Julio Trujillo— las teclas reemplazan a las cuerdas vocales.

William Carlos Williams tenía un acento marcadísimo, que le va muy bien a sus poemas. Algo así ocurre con Jaime Sabines, que lee como cura de pueblo, para regocijo de las multitudes. A la voz de Tomás Segovia, que adrede lee monótono y monocorde, lo que mejor se le da son los poemas largos, sobre todo si eróticos y amorosos. Lezama Lima, lánguido lagarto, sopor de sobremesa caribeña, hace desear hamacas y palmeras. Enrique Fierro puede leer un poema como quien enuncia una broma metafísica. En Eduardo Lizalde ocurre el extraño milagro: la voz la persona poética y la del actor en que se convierte el hombre que los lee coinciden puntualmente. Lo mismo ocurre, de otras maneras, en José Hierro, en Álvaro Mutis.

Pero no conozco lector tan interesante como Gonzalo Rojas, que nos invitó a Adolfo Castañón, a David Medina Portillo y a mí a presentarlo, innecesariamente, en el auditorio del Fondo de Cultura Económica a un público de lectores atentísimos que conocían bien su obra y seguían mentalmente o con los ojos, en el libro, asintiendo, sonriendo, los poemas que él interpretaba como un músico una partitura, cada uno con emoción y entonación particulares, alzando o bajando la voz y acelerando o disminuyendo la velocidad de la lectura, haciéndola íntima o imprecatoria o cordial, si siempre coloquial siempre de un modo distinto, con una maestría rítmica gemela de la que guía su mano en el papel, haciendo que las líneas doblen en el lugar más inesperado y más justo su versura —palabra que significa el lugar en que el arado da la vuelta, y con la que el filósofo Giorgio Agamben nombra el final de los versos en su extraordinaria *Idea de la prosa*.

EN LA RECOPILACIÓN de artículos y ensayos olvidados de Giuseppe Ungaretti, *Filosofia fantastica. Prose di meditazione e d'intervento , 1926–1929* (Utet, Torino, 1997), hay buenos elementos para entender las razones por las que el poeta se adhirió al fascismo pero también, lo que es más interesante, su visión de la cultura europea y la naturaleza y el método de sus lecturas. Los 32 escritos que el libro reúne por vez primera se ocupan de cuestiones éticas y filosóficas, de arte y de poética, de las instituciones culturales, las relaciones entre Francia e Italia, la política internacional. Política del espíritu, en suma, para emplear la expresión de Valéry, muy presente en estas páginas. Me interesa ahora, sin embargo, destacar un párrafo del artículo "Del più e del meno. L'endecasillabo", ya recogido antes, incompleto, en las obras del poeta:

> La música de la poesía se debe al concurso de infinitos factores. Depende ante todo del tono (sabiduría en el uso de los acentos, en el hacerlos vibrar más o menos, sentir más o menos), depende del sentido general, de la elección y del sentido de cada palabra (sentido propio y sentido que le viene de su posición musical en el verso y en el poema entero —dar un sentido nuevo, decía Mallarmé, a las palabras de la tribu, y este sentido está también en el aire, y Valéry ha hecho sentir, en un ensayo fundamental, cómo los versos de Racine tenían otro sentido después de Baudelaire), y puede depender de minucias como, por ejemplo, la insistencia de sílabas con predominio de la consonante *l* o *t* u otra, o bien de la soledad en un verso de la vocal *u* u otra, o bien de la sílaba *or* abierta y breve seguida dos sílabas después por la sílaba *or* cerrada y larguísima, o bien de una asonancia imprevista que en medio de un verso besará el lejano final de otro verso, del que es eco, etc.

O COMO DICE Gunther Gerzso, en el hermoso libro de *Conversaciones* con el arquitecto José Antonio Aldrete Haas (ediciones de Samarcanda, 1996):

> A mí no me importa qué representan mis cuadros. Aparece en ellos mi carga emocional. Eso sale sin que haga el menor esfuerzo porque mientras estoy haciendo el cuadro no me preocupo sino de la parte técnica. Sólo me preocupo por lo que tengo que poner aquí, lo que tengo que poner allá, si esto va a ser azul o rojo. [...]
>
> El contenido emocional y la técnica guardan un vínculo preciso. Uno tiene que amar la técnica.

APENAS TRANSCRITO el párrafo de Ungaretti leo el prólogo a *Breve destello intenso*, antología de haiku clásico (UNAM, 1992). José Vicente Anaya dice ahí que las traducciones del género a nuestra lengua no suelen respetar la medida original de "17 sílabas simples", a la que él en cambio se propone apegarse. Pero su libro está lleno de ejemplos como este Basho:

> Después de hablar,
> los labios quedan fríos
> cual viento otoñal.

...que no tiene diecisiete sílabas. No las tiene en la métrica castellana, en la que la cuenta de sílabas se decide por el acento final del verso. A diferencia del heptasílabo japonés, el castellano no se define por tener siete "sílabas simples" —puede tener seis, siete u ocho— sino porque su último acento cae en la sílaba sexta. ¿Qué quiere decir eso de "sílabas simples", además? Las sílabas de un verso castellano pueden contarse de muy diversas maneras, pero la que se elija depende no del capricho sino de la posición del verso en el poema a que pertenece. Es el hecho de aparecer al principio de un haiku lo que decide que el primer verso sea pentasílabo (es decir, con acento final en cuarta: "Des–pués–deha–blar") y no hexasílabo ("Des–pués–de–ha–blar"), como resultaría con un hiato poco natural —que Anaya tiene que hacer para obtener lo que llama "sílabas simples". Algo parecido ocurre con el tercer verso: uniendo las oes de las dos palabras últimas, tenemos cinco sílabas y un hexasílabo; sin unirlas, un heptasílabo.

Ocurre que la métrica japonesa no toma en cuenta los acentos y el oído japonés percibe las sílabas como unidades cerradas: no pueden formar sinalefas ni admiten la posibilidad de un hiato, y de ahí que el número de sílabas de un verso japonés sea siempre equivalente al de los signos necesarios para su trancripción en *kana*. Basta ver escrito así un verso para saber su medida; en nuestra lengua no: hay que oírlo.

No se puede escuchar un idioma con el oído de otro. Ni Góngora ni Quevedo ni Lope conocían las "sílabas simples".

Hay cosas peores, como la versión instrumental para mariachi del "Himno a la alegría" que nos pusieron en el restorán esta mañana.

Si el lector tiene una computadora capaz de leer en voz alta lo escrito y el programa que realiza dicha función fue diseñado para la lengua inglesa, como es lo más probable, pruebe a hacerla leer un texto en español, y tendrá, por analogía, una idea de lo que escribí arriba ("lo cui escribí errriba").

O pruebe a haber soñado en otra lengua ("Aprenderé a soñar en alemán", comienza un poema de Gonzalo Rojas.) Nosotros tenemos sueños, los franceses los hacen, los japoneses los ven. ¿Cómo se traduciría esta frase que aparece en el hermoso libro de Gérard Macé (prosas) y Pierre Alechinsky (fotografías) *Choses rapportées du Japon* (Fata morgana, París, 1993)?: "Les rêves que j'ai vus, car on ne fait pas de rêves en japo-

nais, on se contente de les voir". No hay manera: en español tampoco hacemos sueños, nos contentamos con tenerlos.

> "Los sueños que he visto", pues uno no tiene sueños en japonés: se contenta con verlos.
>
> "Vi un sueño" (*yume o mimashita*) se dice al despertar, como se ve el interior de una casa sin techo, una vista a vuelo de pájaro en un abanico o un biombo. O en un libro en el que no podemos leer un caracter que reconocemos.

Aunque quizá estén más lejos del japonés las frases "J'ai vu un songe" y "Vi un sueño": en *yume o mimashita* no hay ninguna persona del verbo.

NOS DIVERTÍAMOS hace pocos meses con un amigo viendo cómo Alexis Leger reescribió las cartas que envió desde China en su juventud, para hacer surgir de ellas la imagen de un visionario ante el cual el vasto tapiz de la historia contemporánea (y cuando escribía las cartas, futura) aparecía tan nítida y poderosamente dibujado como el mapa de migraciones y conquistas que recrea su poesía —en lo cual contaba más sin duda la vanidad del funcionario del Quay D'Orsay que la del autor de *Anábasis*. En las cartas cruzadas entre Saint-John Perse y Roger Caillois que ahora han aparecido (Gallimard, 1996) el poeta suelta también una que otra mentira, más diplomática que piadosa; pero lo interesante del volumen no está sólo en la forma en que estos dos inmensos escritores ejercen la cortesía y acceden a la amistad, al tiempo que practican la política literaria, como en el espectáculo de un Saint-John Perse en funciones de crítico de su propia obra y teórico del lenguaje poético. Dos ejercicios —la crítica y la teoría— que se despliegan sobre el suelo de una cultura tan vasta como precisa y ante el horizonte de una visión del mundo compleja y coherente, y que no se limitan al ámbito estrictamente literario. Da gusto leer en estas cartas cómo le irrita a Perse encontrar, en la colección de poesía dirigida por Pierre Seghers, "el tono de vulgarización y las exigencias de ilustración documental o personal, es decir todo lo que yo más detesto en el mundo".

SIN DUDA PERSE, devoto de "la pratique du Dictionnaire" como su corresponsal, habría lamentado como nosotros la muerte, hace unas semanas, de Joan Coronimas, el lexicógrafo autor del *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, uno de los libros que nos llevaríamos sin duda a la isla desierta, aun sabiendo que —como advirtió Rafael Lapesa— le faltan dos palabras: español y catalán.

EL AMOR A LA ETIMOLOGÍA entiende que el lenguaje es histórico antes que lógico, pero cree en la utopía de los orígenes y de ahí que el espectáculo de la gestación de un lenguaje sólo le atraiga en el pasado, como nudo trenzado en la cuerda de la tradición, vestigio de raíz que se confunde con el camino a la semilla la raíz. Una palabra recién nacida, en cambio, le repugna, por lo mismo. ¿Qué habría pensado don Joan Corominas del verbo "exentar", que pronto habrán de registrar nuestros lexicones? Por lo menos la muerte lo eximió de ese problema.

PASÓ POR ESTA CIUDAD otro apasionado de la etimología, el poeta venezolano Eugenio Montejo, para presentar la nueva edición de *El taller blanco* (UAM, 1996), libro de ensayos en que la defensa de la poesía (en la tradición, sí, del manifiesto de Shelley) se despliega, de un modo inusual en nuestra época y que recuerda ciertas ideas de Ungaretti y, entre nosotros, de Tomás Segovia, como una defensa del sentimiento frente a la abstracción —y frente a su enemigo más peligroso: el sentimentalismo. Nos hubiera gustado asistir a la lectura improvisada que Montejo hizo de sus poemas ante el auditorio mínimo e idóneo de tres o cuatro poetas amigos, para comprobar la imagen de un lector discreto y contenido que nos dejan las páginas de *El taller blanco*.

"¿HASTA QUÉ PUNTO tienen razón quienes creen —como Evelyn Waugh— que dos hombres escribiendo un libro son como tres personas intentando hacer juntas un bebé?" Es curioso que Adolfo Castañón se haga esa pregunta a propósito del libro prohijado por Juan José Arreola y Fernando del Paso, pues él es coautor, con Fabio Morábito y Jaime Moreno Villarreal, de *Macrocefalia*, libro triplemente singular.

CURIOSO TAMBIÉN que sea de Waugh la frase, pues no le fue ajena esa variedad de los libros a dos manos que son los escritos por encargo. *Robbery Under Law*, el reportaje mercenario sobre la expropiación petrolera publicado por Waugh en 1939, parcial, injusto y que irritará a muchos todavía, no había sido traducido al español hasta ahora que Marco Aurelio Major lo ha hecho para la colección "Mirada viajera" del CONACULTA. Es un buen signo que libros como éste se publiquen hoy, y el de Waugh vale la pena leerlo, porque muchos de los rasgos desagradables del retrato en blanco y negro que traza son desgraciadamente ciertos.

Junto con *Robo al amparo de la ley*, el panfleto de Waugh, "Mirada viajera" pone en circulación otro libro vedado durante años a los lectores mexicanos: *Lawless Roads*, de Graham Greene. La edición viene precedida por un prólogo informado e inteligente de Raúl Ortiz —el diplomático, el célebre traductor de

Malcom Lowry— y aprovecha la traducción de J.R. Wilcock publicada en Buenos Aires en 1953.

J.R. WILCOCK, narrador fino, poeta más que decoroso y uno de los mejores traductores de T.S. Eliot a nuestra lengua (su traducción del libro de Greene ha sido corregida por Pedro Serrano), fue escritor cercano al grupo de la revista *Sur*. En 1957 se estableció en Italia, cambió no sólo de país sino de lengua y de personaje literario, y empezó a escribir, con naturalidad y maestría, la poesía en italiano que hace un par de años recogió en un volumen póstumo la editorial Adelphi. No me atrevo a acometer aquí los largos poemas amorosos que prefiero y me limito a traducir insatisfactoriamente este epigrama que ha de gustarle a Eduardo Lizalde:

PREGUNTA OÍDA EN UN SUEÑO

¿Cómo será la muerte? ¿Como ver
que se lanza hacia ti el tigre de hierro
y no creer que va a tocarte?

AL PREPARAR LA EDICIÓN de sus poesía reunida, Wilcock hubo de traducir la que ahora es su *poesie spagnole*, un total de seis libros anteriores a 1958, al italiano. Lo contrario ha hecho ahora Hugo Gutiérrez Vega con *Una estación en Amorgós*, suerte de diario poético escrito originalmente en griego y que combina la prosa, el versículo y el verso. Diario íntimo, el asunto central de estos poemas es menos el paisaje de Grecia que la atmósfera afectiva del autor. Un libro lleno de gente.

DIEZ AÑOS sin noticias de Miguel Gomes, el crítico venezolano, y ahora me envía desde Connecticut un par de libros. A poco de abrir el primero, una colección de ensayos titulada *El pozo de las palabras* (Fundarte, 1990), leo lo siguiente:

> Existen en nuestro continente escasísimos poetas que hayan emprendido la difícil tarea de prolongar su angustia creadora a más de una lengua. Se me ocurre pensar en el argentino Juan Rodolfo Wilcock, que en el año de 1957 reniega del español y reinicia su labor poética en una de las lenguas de sus antepasados: "me voy a Italia a escribir en italiano; el castellano ya no da para más".

Páginas más adelante encuentro tres ensayos sensibles e inteligentes sobre Eugenio Montejo. Y a lo largo de todo el libro, con satisfacción, con gusto, con entusiasmo incluso, las huellas de autores y lecturas comunes, pasiones e inquietudes semejantes, repugnancias afines y opiniones —pero eso importa menos— con frecuencia diferentes.

El otro libro de Miguel Gomes es unitario y se ocupa de las *Poéticas del ensayo venezolano del sglo xx: la forma de lo diverso* (Ediciones Inti, 1996). Un largo estudio, que comienza por examinar y discutir, para replantearla tan rápida como plausiblemente, la historia del género en occidente y en nuestra lengua, para luego estudiar el desarrollo del ensayo venezolano en el contexto de la literatura y el pensamiento hispanoamericanos. Leyendo pasajes como el que describe la voz "calculadamente indecisa y vacilante" de Guillermo Sucre, echamos de menos las páginas que ahora Gomes nos debe sobre otro ensayista venezolano, Alejandro Rossi. Y lamentamos no tener un estudio tan iluminador sobre el ensayo mexicano.

DE OTRO GÓMEZ, este con tilde y zeta: Edgar Gómez Marín, que fue corrector de esta revista, nos llega un libro de asunto científico y pluma literaria: *Esto es el caos* —un tema que el autor conoce bien, me consta.

CASI 40 AÑOS ha esperado la traducción castellana del libro de Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, que ahora aparece en la colección Orientalia de Paidós, y ya nos gustaría ver emprendida la de otro título suyo, que habría llamado la atención de Borges: *Swedenborg. Buddha of the North*, en la traducción inglesa.

¿CUÁNTAS OBRAS forman la bibliografía secundaria engendrada por Rulfo? A la lista hay que agregar ahora la *Carta a la inolvidable* Susana San Juan en que el poeta boliviano Eduardo Mitre transcribe, en cuartetas admirables, lo que la voz íntima de Xavier Urrutia Machado va sabiendo del destino de los personajes de Rulfo. Hay que creer sus noticias:

Comenta Damiana Cisneros
que María y Marcia Dyada
por fin consiguieron empleo
en una familia chicana.

y hay que lamentarlas:

Por culpa de almas perversas
de la óptica Lacan,
Inocencio Osorio no ceja
de pulsar sobre un diván.

HICE UN CHISTE y reclamó: "¡Eso no es un argumento!" Le di un argumento y suspiró, con la mirada en blanco: "No todo se reduce a los argumentos..."